

## *Salomé sensual: de la mirada de Moreau a la palabra de Casal*

ÁLVARO SALVADOR

### LA MUJER FATAL EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL

Dice Mario Praz en *La carne, la muerte, las mujeres y el diablo en la literatura romántica*, que “siempre ha habido mujeres fatales en el mito y la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel”<sup>1</sup>. El arte finisecular no habría de ser menos y así construirá sus míticas mujeres fatales, acudiendo a la más remota tradición, sobre los modelos de Lilith, Helena de Troya, Cleopatra (mito retomado por escritores parnasianos como Teófilo Gautier), la reina de Saba, la Salammbô de Flaubert, etc. No obstante, todos estos modelos finiseculares, se resumen en uno que acabará siendo la construcción más afortunada de lo que los franceses llamaron la “belle dame sans merci”, el mito de Salomé y, en cierto modo, también el de su madre Herodías.

A mediados de siglo XIX la imagen de la mujer fatal se asocia con la sonrisa enigmática de la Gioconda en una primera aproximación a los maestros primitivos, y varios escritores como Walter Pater, Josephin Péladam, Gabrielle D’Annunzio, o Jacinto Benavente, Ramón Pérez de Ayala, Rubén Darío, Valle Inclán, etc., construyen con esos rasgos las heroínas de sus obras (“La Sonrisa de la Gioconda”, “Nieves” (*Alma española*), “Invernal”, “Ite misa est”, “Augusta” en *Corte de amor, Sonatas* (de Estío), etc.). Éste carácter ambiguo y enigmático de la imagen de la mujer fatal se irá intensificando hasta materializarse en su representación más extremada, la que nos ofrece Oscar Wilde en el poema “The Sphinx” (“La Esfinge”) en donde la caracterización del mito femenino nos aparece en forma de “criatura híbrida”, mitad mujer, mitad animal, que más tarde se asociará con monstruos mitológicos como las arpías, las serpientes o las medusas.

El mito femenino de la mujer fatal se encarna en esos años finales del siglo XIX en las grandes cortesanas de la época, tal y como ha señalado Lily Litvak<sup>2</sup>, y también en las grandes divas del mundo del espectáculo: Cléo de Mérode, la Bella Otero, Sara Bernhardt

---

<sup>1</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte, las mujeres y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acanalado, 1999, pág. 347.

<sup>2</sup> Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, págs. 148 y 149.

o Cora Pearl. Mujeres que comercian con el placer, que nunca se enamoran, que se convirtieron en mitos iconográficos, immortalizados en carteles y pinturas —pero también en las primeras fotografías—, que sentaban las bases de la moda y eran envidiadas e idolatradas. Mujeres que fueron las primeras en expresar ciertos rasgos de modernidad muy determinantes para la mujer del siglo por venir, como el empleo de distintos elementos higiénicos como el bidet o la ducha, el seguimiento de distintos regímenes de adelgazamiento o la ingesta de píldoras para aumentar el tamaño de sus pechos, etc. Parece interesante citar aquí la semblanza que Julián del Casal hace de una de estas mujeres, la cortesana más popular en el Segundo Imperio francés, Cora Pearl:

Más que al sexo femenino, parece pertenecer, no al masculino, sino a un sexo neutro, en el que se puede reconocer perfectamente algunos rasgos de aquellos. Del femenino tuvo la forma corporal, digna de rivalizar con la de Venus, más correcta, pero en la forma nada más. Bajo la belleza escultórica de su cuerpo, no se albergó ningún sentimiento femenino, ni siquiera la menor inclinación amorosa, porque desde la mañana en que un viejo al salir de la iglesia... la condujo a uno de los lugares de Londres en que se cometían las infamias... ella “conservó una especie de rencor instintivo contra los hombres”. Nunca amó a ninguno de ellos...<sup>3</sup>

El modelo máximo, la Gran Cortesana de la tradición occidental era sin duda Salomé —las danzas de velos se popularizaron extraordinariamente en la época—, y, como en otros tantos casos, la Salomé que habría de quedar para la posteridad fue la de Oscar Wilde, aunque el mito tuvo una más larga y compleja gestación, así como una variada continuación.

Tanto la imagen de Salomé como las demás imágenes de la mujer fatal lo que intentaban expresar era la “belleza satánica” y eso precisamente fue lo que procuró reproducir Gustave Moreau en la mayoría de sus cuadros. Moreau (1826-1898) es el representante por excelencia del simbolismo pictórico, en la medida en que sus cuadros obedecen más a una “idea rectora” o generadora que los trasciende, que a principios compositivos de forma o color. Es una pintura fundamentalmente literaria, como lo fue la de los prerrafaelistas; lo cual no quiere decir que no fuesen buenos pintores, sino todo lo contrario. Mario Praz señala al respecto que Moreau, “siguiendo las enseñanzas de la música wagneriana, construyó sus



Gustave Moreau, *Salomé tatouée*

<sup>3</sup> Julián del Casal, *Poesía completa y Prosa selecta*, ed. Álvaro Salvador, Madrid, Verbum, 2001, págs.374 y 375.

cuadros con accesorios significativos en los que el tema principal resonase, y el motivo, el leit motif wagneriano, ofreciera todas sus posibilidades”<sup>4</sup>.

La pintura de Moreau se caracteriza por su ambigüedad: en ella se confunden actitudes, sexos, roles, parentescos, etc. “El secreto de esta pintura —tal y como señala nuevamente Praz— es el incesto, la figura exaltada es el andrógino y la última palabra es esterilidad”<sup>5</sup>. Desde estos planteamientos, el decadentismo finisecular europeo —y el americano— toma a Moreau y su pintura como un símbolo. El mayor divulgador de Moreau será precisamente un escritor, uno de los más característicos del decadentismo finisecular, Á Reboours, (1884), nos describe algunos de los cuadros más famosos de Moreau, como si el protagonista de su novela, Des Esseintes, los hubiese adquirido. Fundamentalmente, esos cuadros que triunfaron en el Salón de 1876, son los óleos *Salomé dansant* y *Salomé tatouée* y la acuarela *L'apparition*<sup>6</sup>, que podemos contemplar hoy en el Museo Gustave Moreau y en El Louvre, respectivamente.

La descripción del óleo *Salomé* que Huysmans hace en su libro es como sigue:

...Un trono elevado se destacaba en la escena, semejante al altar mayor de una catedral, situado bajo innumerables bóvedas que surgían de robustas columnas como las de los pilares románicos, esmaltadas con ladrillos policromados, engastadas de mosaicos con incrustaciones de lapislázuli y de sardónica, en un palacio parecido a una basílica de estilo musulmán y bizantino a la vez.

En el centro del tabernáculo, sobresaliendo por encima del altar al que se accedía por unas escaleras en forma de pila cortada por la mitad, se encontraba sentado el tetrarca Herodes, con una tiara en la cabeza, las piernas juntas, las manos sobre las rodillas...

Alrededor de esta estatua inmóvil, petrificada en un gesto hierático de dios hindú, ardían productos aromáticos que exhalaban nubes vaporosas traspasadas por el brillo de las gemas incrustadas en las paredes del trono, como los ojos fosforescentes de ciertos animales. Luego, el vapor ascendía, extendiéndose bajo las arcadas en donde el humo azulado se mezclaba con el polvo dorado de los rayos del sol que descendían de las cúpulas.



Gustave Moreau, *L'apparition*

4 M. Praz, *Op. cit.*, pág. 521.

5 M. Praz, *Op. cit.*, pág. 522.

6 Normalmente los críticos confunden los dos óleos y algunos confunden el segundo. En realidad, los cuadros son cuatro: *Salomé, de face*, acuarela de 1875; *Salomé tatouée*, óleo de 1875; *Salomé dansant devant Hérode*, óleo de 1876, *Salomé au jardin*, acuarela de 1878 y dos versiones de *L'Apparition*, un óleo sobre tela y la muy citada acuarela. Sin embargo, es en el óleo en donde se ve claramente la flor de loto.

Entre el aroma perverso de los perfumes, entre la atmósfera sobrecargada de esta basilica, Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies, extendiendo el brazo izquierdo con un gesto de autoridad, y sosteniendo con el brazo derecho una gran flor de loto a la altura del rostro, mientras una mujer en cuclillas puntea las cuerdas de una guitarra.<sup>7</sup>

Tras esta detenida descripción del escenario, Huysmans continúa describiendo la figura central del cuadro, la figura de Salomé:

Con la expresión concentrada, solemne y casi augusta, ella comienza la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes; sus senos ondulan y al contacto con los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezan; sobre su piel sudorosa centellean los diamantes; sus pulseras, sus cinturones, sus sortijas, escupen chispazos; la coraza de orfebrería, cada una de cuyas mallas es una piedra preciosa, se pone a llamear sobre su túnica triunfal, bordada de perlas, rameada de plata, laminada en oro, dibuja serpientes de fuego, bulle y se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como si contuviera espléndidos insectos de alas deslumbrantes, jaspeados de carmín, moteados de amarillo alba, esmaltados de azul acero y adornados con rayas verdes del color del pavo real.<sup>8</sup>

No obstante, es la Salomé de la acuarela *L'aparition*, la Salomé que desafía a la cabeza cortada del bautista, la que parece a Des Esseintes, a pesar de su apariencia frágil, mucho más inquietante que la del cuadro anterior:

Como el viejo rey se sentía Des Esseintes abrumado, anonadado y sometido por esa bailarina menos majestuosa y altanera que la del cuadro al óleo, pero más seductora. En la estatua sin piedad ni sentimientos, en el inocente y peligroso ídolo, se despertaban el erotismo y el terror del ser humano; la gran flor de loto había desaparecido, la diosa se había desvanecido, una espantosa pesadilla oprimía ahora a la histriónica extasiada por el torbellino de la danza, a la cortesana hipnotizada y petrificada por el horror. Aquí, ella era verdaderamente hembra, obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; su figura era más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba con más energía los sentidos aletargados del hombre; embrujaba, y dominaba con más seguridad su voluntad, con su encanto de gran flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos.<sup>9</sup>

Hasta que finalmente, Huysmans por boca de su protagonista hace la identificación o la alineación de Salomé en la tradición clásica y, simultáneamente, moderna de la imagen de la mujer fatal:

En la obra de Gustave Moreau, concebida sin atenerse a los datos que nos suministra el Nuevo Testamento, Des Esseintes veía realizada por fin esta Salomé sobrehumana y misteriosa con la que tantas veces había soñado... Ella se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza

7 Joris-Karl Huysmans, *Á rebours*, Poitiers, Fasquelle Editeurs, 1974 págs. 89 y 90.

8 *Ibid.*

9 Joris-Karl Huysmans, *Á rebours*, ed. cit., págs. 94 y 95.

maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que mira, todo lo que ella toca... El pintor había querido marcar claramente su intención de situarse por encima de los siglos, no precisando el origen, ni el país, ni la época, colocando a su Salomé en medio de este extraordinario palacio, de un estilo confuso y grandioso, vistiéndola de una forma suntuosa y fantástica, coronándola con una imprecisa diadema en forma de torre fenicia, como la que lleva Salammô, y poniendo finalmente en su mano el cetro de Isis, la flor sagrada de Egipto y de la India, el gran Loto.<sup>10</sup>

## LA SALOMÉ DE CASAL

En 1890 publica Casal los sonetos titulados “Salomé” y “La aparición”. Forman parte de una colección mayor conformada por diez poemas, titulada “Museo Ideal” y dedicada en su totalidad a Moreau, pero dedicada también a Huysmans porque ese museo ideal se parece mucho al pequeño museo monográfico que, como hemos visto, Des Esseintes dedica también a Moreau. El primer poema y el último son retratos del pintor, “Vestíbulo (retrato de Gustave Moreau)” y “Sueños de gloria (Apoteosis de G.M.)”, físico el uno y espiritual el otro, los restantes ocho son “trasposiciones” de arte inspiradas en cuadros de Moreau. A los citados hay que añadir “Prometeo”, “Galatea”, “Elena”, “Hércules ante la hidra”, “Venus Anadyomena”, “Una peri”, “Júpiter y Europa”, y “Hércules y las estinfálides”, todos ellos sonetos. A lo largo de los años, la composición de estos poemas suscitó distintas polémicas en relación con la clase de información que Casal manejó para la composición de los mismos. Hay quienes afirman que los compuso sin haber visto en absoluto los cuadros, inspirándose únicamente en las descripciones ya citadas de su admirado Huysmans, y hay quienes prefieren pensar que sí manejó reproducciones, pues de otra manera hubiese sido casi imposible captar la impresión del cuadro del modo en que lo hizo<sup>11</sup>. Nosotros nos adherimos a esta segunda opinión, porque entendemos que Casal, gran conocedor de la obra y los principios de los parnasianos, de Baudelaire, de los Prerrafaelistas, etc., tenía en gran estima uno de los principios fundamentales de lo que estos escritores entendieron como arte moderno: la sinestesia, las trasposiciones de arte. Basta ojear el resto de la obra de Casal, tanto sus escritos en prosa como los restantes poemas para apreciar hasta qué punto era un conocedor y degustador del arte de la pintura y de qué modo logró imitar el efecto de las líneas y los colores en su literatura. Los poemas de “Museo ideal” no constituyen en absoluto una excepción, aunque sí una muestra muy destacada de estos procedimientos sinestésicos.

El pintor Gustave Moreau, tal y como señala Jean Selz, había “soñado con una visión más literaria que pictórica”, echando de menos la posible representación de ele-

<sup>10</sup> Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, ed. cit., pág. 92.

<sup>11</sup> Por ejemplo, Esperanza Figueroa Amaral, en su “Comentario biográfico y rectificaciones”, incluido en Julián del Casal, *Estudios críticos sobre su obra*, Edición de Gladys Zaldívar, Miami, Ediciones, Universal, 1974, pág. 21, señala: “No podemos establecer si vio fotografías, bosquejos, grabados, acuarelas o reproducciones en revistas francesas, pero es muy posible que haya conocido de cerca y visualmente algunos de los cuadros de Moreau en reproducciones más o menos buenas.”

mentos como sonidos y perfumes, que lógicamente no podían expresarse con la pintura<sup>12</sup>. Las imágenes en la pintura de Moreau parecen flotar sin que los colores respeten la frontera de su contorno, rasgo característico del simbolismo pictórico. La imagen cubre y simultáneamente revela el cuerpo y esa alternancia produce un efecto erótico. En Casal, como señala Óscar Montero, la imagen tampoco se somete a las representaciones mitológicas del clasicismo poético y pictórico. Inquieta el “sinsentido” de la obra de Casal porque no es que no diga nada, como ocurre con el hieratismo aparente de la pintura de Delacroix, sino que “dice” un erotismo anómalo y perturbador<sup>13</sup>. Tanto Casal como Huysmans intentan el camino inverso que había perseguido Moreau: buscan expresar con palabras las sensaciones que provoca al espectador la pintura.

Veamos el segundo poema de “Museo ideal”, el titulado “Salomé”, inspirado en el cuadro de Moreau y simultáneamente en la descripción del mismo que hace Huysmans en su novela:

En el palacio hebreo, donde el suave  
Humo fragante por el sol deshecho,  
Sube a perderse en el calado techo  
O se dilata en la anchurosa nave,

Está el Tetrarca de mirada grave,  
Barba canosa y extenuado pecho,  
Sobre el trono hierático y derecho,  
Como adormido por canciones de ave.

Delante de él, con veste de brocado  
Estrellada en ardiente pedrería,  
Al dulce son del banderín sonoro,

Salomé baila y, en la diestra alzado,  
Muestra siempre, radiante de alegría,  
Un loto blanco de pistilos de oro.<sup>14</sup>

Como podemos ver, en este poema, la luz dispersa (“... el suave/ humo fragante por el sol deshecho...”) se concentra en la imagen de la bailarina. Casi incorpórea, “estrellada de ardiente pedrería”, Salomé se compone de la misma luz que refleja. Al final baila, “radiante de alegría”, radiante en el sentido literal, puesto que encarna la luz, la concentra y la irradia<sup>15</sup>. Simultáneamente muestra, como un premio, la flor del Loto alzada; alzada tanto en la representación pictórica de Moreau como en la construcción poética de Casal. El cierre del poema es significativo en la medida en que construye una imagen icónica, la de la bailarina con su cetro floral, que además es una trasposición “realmente” icónica, pero también lo es desde el punto de vista del sentido, ya que el erotismo ambiguo

<sup>12</sup> Jean Selz, *Gustave Moreau*, París, Flammarion, 1978, pág. 36.

<sup>13</sup> Óscar Montero, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, pág.125. Montero achaca este “erotismo anómalo” a la condición homosexual, lo que nos parece una interpretación reductora.

<sup>14</sup> J. del Casal, *Poesía completa y Prosa selecta*, ed. cit., págs.121 y 122.

<sup>15</sup> Ó. Montero, *Op. cit.* pág. 126.



y perturbador que el poema quiere escribir se refuerza con esta imagen de un loto que actúa como un lirio. Como sabemos, tanto en la tradición occidental como en la oriental, la flor del loto es un símbolo femenino, una especie de imagen del vaso profano. Sin embargo, Salomé, blande el loto, en la pintura y en el poema, como si se tratase de una vara de lirio, que tanto en la antigua tradición occidental como oriental es símbolo de la masculinidad. El poema, por lo tanto, escribe lo femenino como masculino, siguiendo las pautas del cuadro, en el que Salomé, más que danzar nos parece que desfila con su loto erguido. Y en este sentido, la construcción de la perversidad ambigua de la figura femenina, se acopla con el cuadro de un modo más perfecto desde el poema de Casal que desde la novela de Huysmans. Éste último al referirse al Loto, escribe de lo “femenino fatal”, como hemos visto, pero siempre de lo femenino: “...embrujaba, y dominaba con más seguridad su voluntad, con su encanto de gran flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos”. El cetro de Isis, la flor sagrada de Egipto y la India.

Continuemos con el segundo poema, el titulado como el cuadro de Moreau, “La aparición”:

Nube fragante y cálida tamiza  
El fulgor del palacio de granito,  
Ónix, pórfido y nácar. Infinito  
Deleite invade a Herodes. La rojiza

Espada fulgurante inmoviliza  
Hierático el verdugo, y hondo grito  
Arroja Salomé frente al maldito  
Espectro que sus miembros paraliza.

Despójase del traje de brocado  
Y, quedando vestida en un momento,  
De oro y perlas, zafiros y rubíes,

Huye del Precursor decapitado  
Que esparce en el marmóreo pavimento  
Lluvia de sangre en gotas carmesíes.<sup>16</sup>

En este segundo poema, Salomé se despoja de su delicada vestimenta y su cuerpo se reduce a “oro y perlas, zafiros y rubíes”, es decir, se codifica en un doble nivel de deseo, el deseo sexual y el deseo como codicia, como ambición de riquezas y poder, que de algún modo tematiza la figura de la “mujer fatal” en la medida en que siempre se asocia a esta figura con la codicia, con el deseo de ser “adornada” por el hombre con joyas o metales preciosos. Por otra parte, al final del poema y en el interior de la acuarela, frente al simbólico Loto, similar al del poema anterior, surge la cabeza decapitada del Bautista, que también puede leerse, del mismo modo que se lee en el cuadro, como símbolo fálico masculino enfrentado a la bailarina con su poder sobrenatural. Salomé huye disolviéndose en la última imagen del poema, la de las gotas carmesíes esparcidas por el pavimento

16 J. Del Casal, *Poesía completa y Prosa selecta*, ed. cit., pág. 122.

de mármol. Si releemos los poemas observaremos cómo a lo largo de ellos se repiten tres imágenes de idéntica intensidad que, de algún modo, describen el sentido de la protagonista, revistiéndolo de esos atributos de mujer fatal a los que nos referíamos antes:

Estrellada de ardiente pedrería...  
De oro y perlas, zafiros y rubíes...  
Lluvia de sangre en gotas carmesíes...

Estamos de acuerdo con Óscar Montero cuando dice que “en los sonetos sobre Salomé se concentran en el proceso de vestir y desnudar el cuerpo de la bailarina: ...con veste de brocado/ estrellada de ardiente pedrería... y Despójase del traje de brocado/ y, quedando vestida en un momento,/ de oro y perlas, zafiros y rubíes...”, y también cuando afirma que “los dos sonetos se fijan en ese ‘momento’, el triunfo de la imagen un instante antes de su fuga...”<sup>17</sup>, pero no lo estamos cuando pretende distanciar el sentido de los poemas de la caracterización que hace Huysmans de la protagonista como modelo de la belle damme sans merci, de la “mujer fatal”: “Ella se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos...”. No lo estamos porque, como hemos visto, la cosificación que proyectan las imágenes elaboradas por Casal apuntan siempre en esa dirección, la misma que trazan, por otra parte, las descripciones de Huysmans que fueron, al fin y a la postre, las que le facilitaron el conocimiento de las imágenes de Moreau. No hay que olvidar que “la lluvia de gotas carmesíes” que el Precursor esparce sobre el mármol, no son otra cosa que el resultado de la codicia y que, simultáneamente, actúan como correspondencias estilísticas de la estrellada pedrería. Tampoco estamos de acuerdo cuando afirma que esa “fuga” de la que hablan los sonetos de Casal es una “transformación de la imagen en escritura” porque tanto “los sonetos de Casal como los cuadros de Moreau coinciden en que ambos representan la crisis de la imagen”<sup>18</sup>. Queremos pensar que el triunfo de la imagen y su fuga posterior en los sonetos de Casal, al igual que en los cuadros de Moreau, nos hablan de uno de los principios fundamentales del arte moderno tal y como lo definió Baudelaire, como lo fugaz, lo transitorio, lo fugitivo. Desde este punto de vista, la huida de la imagen de Salomé, huida simbólica, no querría hablar tanto de transformaciones deconstructivistas —el arte moderno no busca la transformación, sino más bien la “correspondencia”, la sinestesia, la identificación entre las distintas artes y sus recursos—, sino de la cualidad de lo instantáneo, de lo fugitivo, de lo moderno. Salomé que era “un humo suave y fragante por el sol deshecho” se mira en una “lluvia de sangre en gotas carmesíes”. ¿Se trata, entonces, de la constatación de la crisis de la imagen? Quizás de la crisis de la imagen tradicional: la imagen bíblica de la Salomé, la imagen tradicional de la mujer seductora, la imagen iconográfica de la mujer, la imagen plástica de la representación del deseo, etc., etc.

Por otra parte, la imagen que cierra el segundo poema (“Lluvia de sangre en gotas carmesíes”) es una especie de topos modernista, en la medida en que ejemplifica mejor

17 J. Del Casal, *Poesía completa y Prosa selecta*, ed. cit., pág. 128 y 129.

18 J. Del Casal, *Poesía completa y Prosa selecta*, ed. cit., págs. 129 y 130.



que cualquier otra los efectos que busca la tan cacareada y ardorosamente defendida por Darío estética del modernismo: efectos en los que se mezclan la calidad lingüística con la sensualidad plástica y la profundidad de sentido, aludiendo siempre a la ambigüedad y al misterio. Sin olvidar la tremenda carga erótica que el tema requiere, pues en los dos sonetos, como en los dos cuadros, como en las descripciones de Huysmans, tras ese continuo vestirse y desnudarse de la bailarina, está la figura inmóvil, impasible, del padre, padre “voyeur”, padre fálico, el Tetraca Herodes, que sólo obedece a sus deseos, que no son otra cosa que el “deseo de Salomé”, el “desear a Salomé”.